الدكتور روبير البيطار

الغزل الإلهيّ بتجلّياته الصوفيّة اللانهائيّة

(قراءة في مطولة "أبريّة" لريزيره سقّال)



٢٠٢٣

الدكتور روبير البيطار

الغزل الإلهيّ بتجلّياته الصوفيّة اللانهائيّة

(قراءة في مطوّلة "أبديّة" لريزيره سقّال)



٢٠٢٣

استهلال

فتح "سقّال" في مطوّلته الشعريّة أبواب الاستباق، وشرّع الإيحاء على تعدّد الاحتمالات... وأنت حين تقرأ نصّه إنّما تنظر بعين ثالثة إلى ما وراء حركته الظاهرة، فلغته تكشف عن رؤًى وأصواتٍ سحريّة mystique، وتأخذك إلى ينبوع شعريّ خلّاق، تستولد فيه الكلمات في ذاتها عالمًا آخر غير مألوف. وأهمّ ما في لغته الرمزيّة النورانيّة أنّها تشيل بالمتلقّي من المنظور التعيينيّ إلى

اللامُدْرَكِ، فتجعل منه فيلسوفًا عميقًا قادرًا على ابتكار حرّيّته في فضاء قصيدة، لا تبدأ ولا تنتهي...

تستحيل قراءة نصّ "سقال" هذا على أساس أنّه لحظة انفعاليّة، منبثقة من تجربة عابرة مرتبطة بالزمان والمكان، أو بشخص محدّد، بل على أساس أنّه لحظة كونيّة، وموقف من الوجود وحوار مع النفس البشريّة... فإذا كانت القصيدة مغلقة ومنتهية فإنّها تسقط حتمًا في المفهوم الإبداعيّ الخلّاق، لأنّها فقدت حرّيّتها في أن تكون قصيدة كثيرة، متعدّدة، مترامية الأطراف والجهات... وقد عمد الشاعر من خلال الترميز الصوفيّ إلى نقل القصيدة من مستوى الآنيّ الحيثيّ، إلى الإشراقيّ الرؤياويّ، إلى الكلمة الّتي تتفجّر ممكناتها في مسافات جديدة ضاربة في أعماق النفس البشريّة، المتألّهة بصورها واتّساعها وحركتها ولانهائيّتها... إنّها قصيدة الصيرورة والتغيّر...

وفي قراءتنا هذه "المطوّلة" سنحاول القبض على مظاهر "اللانهائيّة" في شعر "سقال" من خلال الملامح الصوفيّة، على

الرغم من أنّ هذه العمليّة غير محسوسة، ولا تتحقّق في هذا النوع من القصائد. ذلك أنّ حركة القصيدة الصوفيّة كون ينكشف ويتخفّى بلا نهاية، وقد تكون هذه الظاهرة، واحدة من مظاهر التجاوز المستمرّ، بحركة لولبيّة حَلَزونيّة متصاعدة باتّجاه النور الأعظم... هذا وستحاول هذه الدراسة القصيرة أن ترصد التلاقي والتقابل مع الفكر العالميّ وبعض الفلسفات المرتبطة بمصير الإنسان ووجوده وعلاقته بالروح، على أساس أنّ هذه المطوّلة رحلة في فضاء إلهيّ غير منظور.

هنا يأتي السؤال: إلى أيّ مدى تخطّت القصيدة محدوديّة العالم نحو اللانهائيّة الصوفيّة؟ وكيف عانق التخييل الألوهة انطلاقًا من المحسوس إلى الحدس الأعمق؟

١ – سيميائيّة العنوان

أفصحَ عنوان المطوّلة عن لانهائيّتها، قبل أن تبدأ. فكلمة "أبديّة" مصدر صناعيّ من كلمة "أبد"، والأبدُ دوامٌ لا نهاية له، "هو الدائم، والتأبيد هو التخليد"(١) والأبديّة تسمية للحياة الأخرويّة الّتي تتّسم بالخلود، ويُشار إليها بمدى الدهر... إذًا،

١. ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٧، باب الدال، ص ٦٨

فالعنوان يشي بانفتاح القصيدة في الزمان على اللانهاية، وبانفتاح لغتها الشعريّة على مدًى غير محدود.

والأبد يقابله الأزل، وهو "شدّة الزمان"[١] الضارب في القِدم... وهذه اللفظة تعني اللانهائيّة في الماضي. وقد استهلّ سقال مطوّلته بالأزليّة، بِالفراغ الزمنيّ الّذي لم يكن قبله، وليس يسبقه وجود سِوى الخواء:

"في البَدْءِ لَمْ يَكُنْ سِوى عَيْنَيْكِ...

كانَ الخَواءُ مُرْتَدِيًا زِيَّ الوُجودِ، وَالجِهاتُ غائِبَةً،
وَالفَراغُ خالِيًا مِنَ الزَمانِ..."[٢]

والأزل لا تحدّده الحسابات الفلكيّة، إنّما هو لفظٌ يُراد به التعبير عن القِدم الّذي لا يُدْرَك ولا يُحدَّد... ثمّ ختم القصيدة بالـ"أبديّة"، كما ليجعل منها روحًا منفلتةً في الزمان لا بداية لها ولا نهاية: "هكَذا يَنْفَتِحُ في قَصيدَتِكِ بابُ الأَبَدِيَّةِ..."[٣] إنّ المؤوّل

---

١. المصدر نفسه، باب اللام، ص ١٣
٢ . ديزيره سقّال، **أبديّة**، ص ١
٣ . المرجع نفسه، ص ٦٢

الإشاريّ يبيّن هذا التزاوج بين القصيدة (وهي الكلمة المركزيّة) وكلمتي "ينفتح" و "باب الأبديّة"، للدلالة على أنّ القصيدة باب مشرع على احتمالات لانهائيّة، وعلى انتمائها إلى عالم ألوهيّ. ففي العودة إلى الكتاب المقدّس، حيث يُسْتَهلّ إنجيل يوحنّا بعبارة: "في البدء كان الكلمة، والكلمة كان عند الله، وكان الكلمة الله."[١] نلمح هذا التعالق النصّيّ الّذي يوحي بتجلّيات القصيدة في العالم المتعدّد المرامي.

يتّضح من هذه الرمزيّة الأولى للعنوان، ولاستهلال القصيدة، وخاتمتها، أنّنا أمام نصّ متجاوز حدود المعاني الواحدة، ليبلغ العالم الماورائيّ الإلهيّ الخارج من كلّ مفاهيم العالم المحسوس للمادّة، أو المفاهيمِ الموضوعيّة للزمان والمكان والذوات البشريّة.

وعليه، فما دلالة الذاتين في القصيدة؟ وكيف يقرأ سقال أسرار العالم؟ وكيف يعيد إنشاءَه ضاربًا تماثلاته معيدًا ترتيبه على إيقاع التشاكل الملتبس الغريب؟

---

١. يوحنّا: ١/ ١

٢ – توحّد الذاتين

صحيح أنّ الشاعر يرقص في قصيدته على إيقاع الثنائيّة: الذات والآخر / الأنا الشاعرة والـ هِيَ الأخرى... بيد أنّه يحاول أن يلغي هذه الثنائيّة، ويوحّدها في ذاته، كأن يجعل جسدها، وهو المرئيّ المحسوس المنظور متلاشيًا في كيانه حتّى الاحتراق:

"جَسَدُكِ أَنْتِ انْصَبَّ فِيَّ".[١]

[١]– ديزيره سقّال، **أبديّة**، ص ٣٣

هكذا "يبدو التصوّف حلولًا، وإلغاءً للثنائيّات، وتجاوزًا للحدود القائمة بين الأشياء، فإنّ جوهر التجربة الصوفيّة هو أنّها نزوع: لأنّها أصلًا إيمان بوحدة أصليّة انشطرت..."[١] هنا ينفتح النصّ على إشراقاتٍ روحيّةٍ أبعد من الجسد فهو يكرّر: "لَمْ يَعُدْ بَيْنَنا سِوانا"[٢] وما الّذي يحيط بهما، إذا كانا قد اندمجا في ما يشبه الحلوليّة؟ إنّه الوجود: "صِرْتِ الوجودَ الَّذي يُحيطُ بي."[٣] أي العالم الّذي يخرج من عناصره الأساسيّة نحو المطلق المفتوح على الرؤيا. لقد أصبحا معًا كِيانًا جديدًا، هنا توحّدت الثنائيّة ليخرج منها احتمال آخر وربّما احتمالاتٌ متنوّعة: "عيناكِ كياني."[٤]

لا شكّ في أنّ "الأنا" هنا أصبحت "أنا إلهيّة"، فكيف ينعجن الإنسان بآخر حتّى التلاشي والاحتراق، إن لم يكن الآخر روحًا كلّيّة كبرى؟!

---

١. كمال أبو ديب، **في الشعريّة**، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت، ط١، ١٩٨٧، ص ١٠٣

٢. ديزيره سقّال، **أبديّة**، ص ٦ – ٧ – ٨

٣. المرجع نفسه، ص ٧

٤. المرجع نفسه، ص ٤٧

"جَسَدٌ مِنْ حُلُمٍ أَنْتِ

أَحْتَرِقُ فيهِ حتّى التَلاشي..."[١]

هذا هو التوتّر الحادّ الّذي يسمّيه "كمال أبو ديب" نزوعًا، فالشاعر يتماهى بآخره حتّى إلغاءِ الحُضور:

"لا حُضورَ خارِجَ ذاتِكِ المَعْجونَةِ بي."[٢]

هذا التوحّد الكيانيّ يحمل القصيدة إلى مَرامٍ ماورائِيَّةٍ، تُعيد تكوين القصيدة في النفس بعيدًا من المحسوس العقليّ المباشر، فهذا الانشطار ثمّ الذوبان، كأنّ القصيدة تعيد الخلق إلى فطرته الأولى، إلى مادّته الأولى، لتصنع وجوده في عالم من نور، ولكن في المقلب الآخر من العالم المُدرَك. و"الأنا الإنسانيّة تقف على طرف نقيض من الأنا الإلهيّة (بعد أن كانتا متوحّدتين في أزلٍ ما) لكنّها تنزع إليها."[٣]

[١]. المرجع نفسه، ص ١٣ – ١٤

[٢]. المرجع نفسه، ص ٥٠

[٣]. كمال أبو ديب: **في الشعريّة**، ص ١٠٣

إنّ الـ "أنتِ" أو ما يُظَنُّ أَنّها امْرَأةٌ، إن هي إلّا الذات الإلهيّة بكلّ تجلّياتها. الشاعر لا يبحث عن إطار محدود يسجن فيه رؤياه، بل يخترق جسد المرأة وأرضيّة الحبّ الإنسانيّ إلى النور الأعلى بحثًا عن المعرفة والتصفّي، فقد "مثّلتِ المرأة رمزًا مهمًّا، إن لم يكن أهمّ رمز، في الشعر الصوفيّ على الإطلاق، ذلك أنّ المرأة في الغزل الصوفيّ والحبّ الإلهيّ هي رمز الذات الإلهيّة، وقضيّة الحبّ الإلهيّ..."[١] من هنا، يستطيع قارئ هذه القصيدة أن ينظر إلى التأنيث في القصيدة بعين أخرى كاشفًا أمامه ممكناتٍ تتخطّى ترابيّة الإنسان، وتتعدّى سقف الحواسّ، إلى حالات من العشق الأثيريّ. فيغدو الشاعر كأيّ متصوّف هيكلًا مصغّرًا للعالم.

هذا الانشطار الذاتيّ والتوحّد في آن، يلازمه رمز صوفيّ آخر، يسهم في ارتقاء النفس إلى "قُبّة الأبد"، في حركة دائمة، فكيف بدت شاعريّة الانخطاف في هذه القصيدة؟

١ . ابراهيم محمّد منصور، **الشعر والتصوّف** (الأثر الصوفيّ في الشعر العربيّ المعاصر)، دار الأمين للنشر والتوزيع، لا تاريخ، ص ٥٦

٣ – الانخطاف والنشوة

تسلك القصيدة مسارًا صوفيًّا بكلّ ترميزاتها ودلالاتها، فبالإضافة إلى رمز المرأة، هناك حالات أخرى برزت في "المطوّلة"، جعلت منها قصيدة صوفيّة بمعانيها البعيدة، وأهمّ أركان الصوفيّة البارزة في هذه القصيدة، حالة الغيبة الّتي يقابلها حضور، منتقلة في درجاتٍ من السكر الإلهيّ والانخطاف الشعريّ الأبديّ. وكلّ هذا والذّات الأخرى لا تفارق الأنا، كأنّهما اثنان في واحد:

"انخطافان نحو قبّة الأبد...

هكذا صار ما بيننا انخطافًا دائمًا."(١)

هذا الذوبان في معاريج النور يحمل الكون على الانكشاف أكثر فأكثر في عيني الشاعر، فالنشوة الّتي كرّر لفظها الشاعر في قصيدته سِتَّ عَشْرَةَ مَرَّةً، ليست مادّيّة، فحالةُ السكر الّتي تسلخه عن الوجود المرئيّ ما هي إلّا حالة من العشق الإلهيّ الخالص النقيّ، فنحن "نعني بالسكر الصوفيّ تلك النشوةَ العارمة الّتي تفيض بها نفس الصوفيّ، وقد امتلأت بحبّ الله حتّى غدت قريبة منه كلّ القرب."(٢)

وها يخترق "سقال" مادّيّة الجسد إلى الألوهة الصافية، في احتراف الجسد حتّى الانعتاق من محسوسيّته:

"حُلُمًا كُنْتِ

جَسَدًا لا ينتهي مِنْ هيولى السَماءِ

---

١. ديزيره سقّال، **أبديّة**، ص ٤٧

٢. عدنان حسين العوادي، **الشعر الصوفيّ**، ص ١٩٩

أَحْتَرِفُهُ وَأَرْحَلُ فيهِ إِلى مَعاريجِ الانْخِطافِ..."[١]

إنّ النشوة المتأتّية من السكر، مفهوم بشريّ مادّيّ، غير أنّ المتصوّفين أوغلوا في هذه الحالات فباتت حالة روحيّة مترفّعة عن الأرضيّ، للتعبير عن الذهول الواضح، وهذه ليست عادة صوفيّة فحسب، بل إنّها تدخل في المفهوم الدينيّ أيضًا، ففي القرآن الكريم، وردت آية عبّرت عن حالة الذهول أمام هول القيامة في يومها المنتظر يقول: ﴿يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَىٰ وَمَا هُم بِسُكَارَىٰ وَلَٰكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ شَدِيدٌ.﴾[٢] هذه الحالة الّتي تتجاوز المرئيّ، عبّر عنها سقال في حالة تفجّر شعريّ أثيريّ قائلًا:

"جَسَدُكِ الذُهولُ المُبارَكُ بِالنَشْوَةِ المُبارَكَةِ، تَحْمِلُ
لَكِ أَلَقَ الانْخِطافِ نَحْوَ عَوالِمَ لا حُدودَ لَها، وَلا ظَلامَ
فيها."[٣]

---

١. ديزيره سقّال، **أبديّة**، ص ١٣

٢. الحج، ٢٢ / ٢

٣. ديزيره سقّال، **أبديّة**، ٣٤

إنّه "انْفِجارُ النَشْوَةِ في عَبَقِ أُلوهَةِ الإِنْسانِ."[١]

هذه الحالة من الانخطاف الروحيّ، نحو الكشف الأعمق، تلتقي والفكر المسيحيّ، فكما يرتقي جسد المسيح ليصبح قربانًا، صار الجسد في القصيدة تجلّيًا روحيًّا، وكما أنّ دم المسيح خمرٌ ترتقي بالإنسان إلى الخلاص الأبديّ، هكذا تُصعّد القصيدة هذين الرمزين إلى مصافّ الألوهة الأبديّة:

"يَصيرُ الجَسَدُ انْخِطافًا نَحْوَ الأَبَدِيَّةِ البَيْضاءِ"[٢]

ويتحوّل معها الخمر إلى سمة من سمات الحبّ الإلهيّ الكبير، وحالاتُ السكر والانخطاف إلى تجلّياتِ الحبّ انطلاقًا من المحسوس إلى اللامحسوس.

وقد ورد هذا الحبّ الإلهيّ في غير موضع من الكتاب المقدّس، وخصوصًا في نشيد الأنشاد من العهد القديم، حيث تقول العروس معبّرة عن شوقها للإله وعشقها الشديد له: "لِيُقَبِّلْني

---

١ . الموضع نفسه.

٢ . ديزيره سقّال، **أبديّة**، ص ١٧

بقبلات فمه لأنّ حبّك أطيب من الخمر."[1] هُنا، يمكننا الكلام على تداخل نصّيّ (intertextualité) لا في البناء أو اللغة، بل في تقاطع الرموز والمتشابهات والنظائر (ولهذا التداخل بحث آخر)، وفي اختراق النصّ الجسد والخمر والمحسوسات إلى التعبير الروحيّ المطلق.

لا شَكّ، في أنّ القصيدة تدور في عالم من الحلم الأثيريّ، لتغدو القصيدة "ترتيلة" تنشدها النفس الصاعدة نحو النقاء والنور والبياض... فما دور الحلم في تحقيق اكتمال العشق، وتحقّق وجود الشاعر؟

[1] . نشيد الأنشاد، ١ / ٢

٤ – الحلم

كما أنّ النشوة "طريق إلى السموّ"،[١] فإنّ هذا الذهول الإلهيّ لا يرتقي إلى درجات عليا خارج الحلم النورانيّ، لذا فإنّ الشاعر يربط القصيدة، بحروفها وإبداعاتها، بالحلم الطالع من جسدٍ أثيريّ:

---

[١] . ديزيره سقّال، أبديّة، ص ٥٨

"جَسَدُكِ مِحْبَرَةُ الشُعَراءِ، أَدْخُلُ فيهِ إِلى حُلُمٍ بِلا حُدود."[1]

إنّه الحُضور المتمثّل بالـ"أَنْتِ"، والغياب المرَمَّز بالحلم، وبين الحضور والغياب تسامٍ روحِيٌّ يعبر حدود الذات الأرضيّة، إلى الحبّ الصوفيّ تصاعدًا حتّى اكتمال حلم الوصول، وهو الوصول إلى الحضرة والفناء في آن. هذه الحالة الروحيّة المعقّدة يرافقها احتراقٌ وتصفٍّ وهي في طريقها إلى آفاق من الامتلاء الوجوديّ والانكشاف الإلهيّ اللامحدود... والشاعر في هذه الحالة لا يكون غائبًا عن الوعي بل هو في حالة بحث عن المجهول من خلال المرأة – الإله. هو يبحث في حضورها عن الحلم الأكبر الّذي يفتح أمام عينيه حجب الغيب: "يَرْتَعِشُ فِيَّ الحُلْمُ كُلَّما لامَسْتُ حُضورَكِ المَعْصومَ لِيَفيضَ عَنْ واحاتٍ مِنَ البَريقِ وَاللَهيب."[2] هكذا، تتحوّل القصيدة – الحلم إلى اشتعال يفتح الطريق أمام الشاعر على المعرفة الإلهيّة في عالم من النور الفائض...

[1] . المرجع نفسه، ص ٢٢

[2] . المرجع نفسه، ص ١٥ – ١٦

وهذه المعرفة تنبع من داخل، يعود بنا هذا المفهوم إلى ملحمة "الفردوس المفقود" وهي رحلة دانتي انتهى فيها "جون ميلتون" إلى أنّ الفردوس الحقيقيّ داخل الإنسان، حيث السعادة الكبرى، يحقّق للإنسان علاقة أبعد مع الله غير المرئيّ: "وَسوف لن تكرهَ مغادرة هذا الفِرْدوس، بل سوف تملك فردوسًا في داخلك، أكثر سعادةً."[١]

إنّ الحلم اللامحدود الّذي يأخذ الشاعر إلى "معاريج الانخطاف"، ليس سوى حضورٍ آخر، يفتح للشاعر آفاقًا من ذهول... هذه الحالات من الانطفاء والانخطاف، تحمل النفس إلى اتّحاد روحيّ يسلك طريقه نحو وحدة الكون، عبر إعادة تكوين للوجود، وداخل حالة من التأمّل والغوص في الأعماق. لذا تجد الوجه معبرًا للشاعر نحو عالم أثيريّ أبهى من العالم الواقعيّ الّذي نعيشه، يهرب من خلاله من عالمٍ مُقَطَّع الأوصال، إلى الفرح

---

[١] . جون ملتون، **الفردوس المفقود**، ترجمة حنّا عبّود، منشورات الهيئة العامّة السوريّة للكتاب، دمشق، ٢٠١١، ص ٧٥٥

الأعلى، وكأنّه بذلك يُعيد تكوين العالم على متن الحلم الّذي يقوده إلى الحضور السماويّ المطلق:

"في فَوْضى العالَمِ الَّذي يَتَشَقَّقُ وَيَتَصَدَّعُ كانَ وَجْهُكِ
يَبْني لي عالمًا أَرْوَعَ مِنَ الحُلمِ وَيَحْمِلُ أَهازيجَ الأَعالي،
وَحُضورَ السَماء."[١]

وإذا أردنا مقارنة هذه الحالة بمفاهيم الديانة البوذيّة، لوجدنا أنّ القصيدة طقسٌ من طقوس "النيرفانا" الّتي تسلك طريقًا أبعد من الطبيعة، بل تفوق العقل، إذ إنّ انتقال الشاعر من العالم الواقعيّ الأرضيّ إلى الفضاء الروحيّ، إعادةُ تأسيس للوجود، وميلاد جديد، وانتقال من "جسد" إلى ذات كبرى تتخطّى الوَعْيَ والكِيانَ، وترتفع عن الأرض إلى عالم من الامتلاء والنور والزهو، إلى المعرفة الكبرى والانكشاف الكلّيّ حيث تزول الحجب، إلى الأبديّة البيضاء بمفهومها الألوهيّ السامي:

"خَرَجْتُ إلى النورِ نَحْوَكِ

---

[١] . ديزيره سقّال، **أبديّة**، ص ٩

ارْتَدَيْتُهُ ذاتًا،

وَانْكَشَفْتُ لي.

بَدَأْتُ تاريخي من هذا الانْكِشافِ.

بَدَأْتُ ذاتي.

بَدَأْتُ يَقيني وَكِياني وَوَعْيي.

بَدَأْتُ أَتَلَمَّسُ مَعالِمي وَوُجودي بَيْنَ الأَرْضِ وَالسَماء."[١]

لقد استعان سقال بالحلم، ولكنّ هذه الاستعانةَ ليست هربًا من واقعه، إنّما ابتداع لواقع آخر، حيث يستطيع تغيير الحياة من خلال الرؤيا المنشطرة فيصير العالم لانهائيًّا، وهو بهذا يكتب ذاته "فوق أشلاء السراب."[٢] إذًا، فإنّ القصيدة – الحلم، تأسيس لوجود الشاعر الأغنى والأسمى خارج مدار الواقع المألوف. هذا ما أشار إليه "أدونيس" في كتابه "مقدّمة للشعر العربيّ" حين يقول

---

١. المرجع نفسه، ص ٣

٢ ، المرجع نفسه، ص ٤

متحدّثًا عن الحلم الشعريّ: "الشاعر هنا لا يبحث عن الواقع الآخر لكي يغيب خارج الواقع في الخيال والحلم والرؤيا. إنّه يستعين بالخيال والحلم والرؤيا لكي يعانق واقعه الآخر؛ ولا يعانقه إلّا بهاجس تغيير الواقع وتغيير الحياة."[١]

إنّ الخطّ الصاعد الّذي يرسمه هذا النصّ إيجابيّ بالمعنى الإنسانيّ. كأنّ الشاعر ينزع إلى المثال، فيمسك بيد حبيبته – الروح إلى المطلق الأثيريّ الرائع، إلى الفرح الأكبر، واللذة الإشراقيّة. فكيف يتّصل الشاعر بالحقائق الجوهريّة من خلال هذه الحركة الشعوريّة الخالصة؟ ما دور اللذة في خلق الحدس الشعريّ الصافي؟

---

١ . أدونيس، **مقدّمة للشعر العربيّ**، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٧٩، ص ٢٠

٥ – الفرح واللذّة

يهدف هذا النوع من الشعر الصوفيّ إلى شحن طاقات الروح من أجل تحقيق النشوة والسعادة القصوى. يحيل سقال قصيدته إلى عرسٍ من اللذّة والفرح. ويدعو المتلقّي – الشريك إلى مائدة إلهيّة. فالـ"هي" – الروح جسد تسامى قربانًا:

"أَيَّتُها المائِدَةُ الإِلهِيَّةُ،

يا عُرْسَ الأُلوهَةِ في قُرْبانِ الجَسَد."(١)

لقد اقترنت اللذّة بالضياء الإلهيّ المجرّد:

"وَتَعْبُرُ اللَذَّةُ عَلى سَحابَةٍ مِنَ النورِ

إلى عَوالِمَ لا حَواجِزَ لَها،

إلى فَضاءٍ مِنَ اللُهاثِ المُشْرِقِ

حَيْثُ أَشْتَمُّ بَخورَ لَذَّتِك."(٢)

وإذا فرزنا المفردات السابقة تتّضح هذه الصورة المقدّسة العلويّة:

اللذّة: سحابة من النور– عوالم لا حواجز لها – فضاء من اللهاث المشرق.

اللذّة: بخور.

---

[١] . ديزيره سقّال، **أبديّة**، ص ٣٥

[٢] . المصدر نفسه، ص ٢٠ – ٢١

كلّ هذا "الرذاذ" من الفرح يدلّ على أنّ النشوة والانخطاف والسكر وحالات الانفصال الجسديّ عن المادّة، وارتقاءَها إلى مدارك العالم العُلويّ، تدلّ كلّها على أنّ العشق الإلهيّ اللانهائيّ، ليس مجرّد حالة شعوريّة آنيّة، إنّما حضور نورانيّ يعيد تأسيس الوجود بشكل مختلف:

"كانَ حُضورُكِ النورانِيُّ يُعيدُ إِلَيَّ طَعْمَ الوُجودِ وَمَعْنى الزَهْوِ."[1]

وهو يختلف اختلافًا كبيرًا عن الغزل الرومنطيقيّ المشوب دائمًا بالحزن والكآبة. كما يختلف كثيرًا عن تجارب بعض الشعراء المحدثين الّذين اتّخذوا الرومنسيّة بأحزانها وأشجانها طريقًا إلى الحلم الصافي، مثل "صلاح عبد الصبور"، الّذي سلك طريق الكلمة البريئة مسخّرًا خياله لهذه الصور محتذيًا وليم بليك في "أغاني البراءة". أمّا سقال فصوفيّته زهوٌ وانتشاءٌ وأناشيد غبطةٍ

[1] . المصدر نفسه، ص ٩

وانكشاف... ذلك أنّ المعرفة لا تتحقّق إلّا في هذه الأبعاد الماورائيّة اللانهائيّة...

لا شكّ في أنّ فضاء الحلم الشعريّ، لا يقتصر على الصوفيّين فحسب، وليس بالضرورة أن يكون سقال متأثّرًا بها، بيد أنّها موروث ثقافيّ قديم، إذ إنّ فلسفاتٍ كثيرة نحت هذا المنحى، بدءًا بأرسطو والرواقيّين وصولًا إلى فلاسفة الألمان كهيغل وغيره. ففلسفة الجمال عند الأخير ترتكز على حركة الروح في الزمن الّتي تعبّر عنها الموسيقى، وهي الّتي تعبّر عن مشاعر مختلفة أيضًا مثل "الحبّ والشوق واللهفة والبهجة والفرح..."(١)

غير أنّ أرسطو والرِواقيّينَ من بعده، طرحوا ما يُعْرَفُ بال"يودايمونيا". وهي "غالبًا ما تُتَرْجَمُ على أنّها "السعادة"، وتأتي Eudaimonia من كلمتين يونانيّتين :Eu الجيّد : Daimon الروح أو الذات... ومفهوم اليودايمونيا Eudaimonia يأتي من

---

١. موسوعة ستانفورد للفلسفة، **الجمال عند هيجل**، ترجمة فراس حمدان، نسخة إلكترونيّة، ص ٣٤

أرسطو Nicomachean الأخلاق، وعمله الفلسفيّ على علم السعادة".[١]

ومع أنّ اتّجاه الرواقيّين مادّيّ، واتّجاه سقال مجرّد منها، بشكل تامّ، فإنّ الفرح بمعناه الوجوديّ قاسم مشترك بين تلك الفلسفة، وشعريّة هذا النصّ. ففيما ينظر سقال إلى العالم السعيد من خلال عينيها، نظرة قدسيّة خالصة، أراد الرواقيّون أن تكون الفضيلة والسعادة في متناول الناس أجمعين، وأن تكونا ميسورتين في هذه الدنيا. فوجب لذلك أن يكون العالم الّذي نعيش فيه أحسن العوالم الممكنة وأبهاها، وأن لا يعارضه عالم آخر أعلى منه، كما تتعارض المادّة مع الصورة...[٢]

إذًا، فالدعوة واحدة، والحالة مشتركة، ولو اختلفت النظرة الفلسفيّة إلى أبعاد العالم. فشاعر "أبديّة" يسعى إلى عالم مصفّى، تتحوّل فيه نشوة الجسد وشهوته إلى حبور وصفاء، حيث يبني له

---

١ . فاطمة جلولي، **اليودايمونيا بين الماضي والحاضر**، مكتبة النور للنشر الإلكترونيّ، سيدي بلعباس (الجزائر)، ٢٠٢٢، ص ١١

٢ . عثمان أمين، **الفلسفة الرواقيّة**، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٤٥، ص ١٤٠

كونًا أثيريًّا أروع من الحلم، كونًا من "لهيبٍ صافٍ"، كونًا خارج هذا الكون يزيّنه امتلاء الفرح الأبديّ.

إذًا، كيف حوّل "سقال" القصيدة احتفالًا، على إيقاع مفتوح، لا يرتكز على التماثل الصوتيّ أو التكرار في التفعيلة، بل على نغمٍ شاعريّ جديد خاصّ به؟ وكيف أسهم هذا التفجّر الإيقاعيّ اللانهائيّ في محاكاة اللغة الداخليّة اللانهائيّة للقصيدة؟

٦ – إشراقيّة الإيقاع اللانهائيّ

إذا كنّا نتحدّث عن لانهائيّة العالم، فإنّنا نتحدّث أيضًا عن لانهائيّة القصيدة. وإذا كان التقعيد والتنظير ثباتًا ونمطيّة ونهائيّة ورضوخًا وقالبًا معدًّا مسبقًا جرى تصنيعه وتعليبه وتجهيزه في معامل من عصور غابرة، فإنّ الخروج عن المسار التنظيريّ المألوف مغامرة شعريّة وتحوّل إنسانيّ عميق، يتجاوز فيه الشاعر النقل والنسخ والتقليد إلى الخلق والإبداع والحرّيّة.

وعلى خطى رامبو ومالارميه وبودلير، وعلى خطى أدونيس وأنسي الحاج والماغوط، سارت هذه المطوّلة راسمةً لها فرادة صوتيّة، فشاعرها ينشد نغمه الخاصّ على قيثارة قلبه المملوءِ وَجْدًا، متمرّدًا على الأشكال والأطر والمفاهيم.

وبما أنّ القصيدة تلويح صوفيّ في مقام إلهيّ يخترق الجسد باتّجاه الروح، فإنّ الإيقاع فيها صورة عن هذه الطقوس الصوفيّة، وهي أشبه بنشيد أو صلاة متصاعدة من فناء مادّيّة الجسد نحو الكمال. ففي المفهوم البنائيّ الموسيقيّ للقصيدة، وفي قراءة تقليديّة لشكلها الصوتيّ يتبدّى أنّ الشاعر حطّم النسق، ثمّ أعاد تركيبه على طريقته، حتّى لتشعر معه أنّك أمام قصيدة موزونة بالمعنى المتعارف عليه، والسبب ببساطة، أنّ الشاعر الخبير العارف بقضايا علم العروض وإيقاع القصيدة، بثّ شاعريّته بطريقة تقود المتلقّي إلى عالم من الموسيقى الخفيّة الخالصة.

إلى أن تأتي الصفحات: ٢٩ و ٣٠، حيث يلجأ إلى تفعيلة المتقارب، و ٤٦ ، ٤٧، ٤٨ منه وهنا تُساقُ القصيدة على إيقاع المتدارَك، فيبدأ الرقص على طريقة الدراويش بحركة دورانيّة، كأنّه يناجي الخالق من خلال غزل إلهيّ، ونشيد يوثّق الصلة بين الشاعر والروح، بما يشبه التقدمة على مذبح القصيدة، فهو الراقص الّذي يظلّ يدور ويدور ليكون على اتّساق مع حركة الكون. وقد اعتمد "سقال" في معظم تفعيلة "الخبَب" جوازين وهما فَعْلن وفَعِلُن مركَّبَين بطريقة إيقاعيّة... وهاتان تفعيلتان توائمان الرقص المتكرّر حول أحاديّة الإيقاع، لذا سُمّي الخبب بهذا الاسم لأنّه يشبه خطوات الخيل في ركضها.

تك دم دم

© Maqam World

وهو نَسَق صوتيّ يوائم في علم الإيقاع الشعريّ الأوّليّ القلَس (صوت المغنّي مع الرقص) والتهليل والتغبير (التهليل وترديد الصوت في القراءة أو غيرِها، وقد أُلصِقَ هذا الإيقاع بالفكر الدينيّ، لأنّه شكل من الابتهال والضراعة والتوسّل، والأدعية المنتظمة، والتوجّه

إلى الآلهة بتقرّب وخضوع، حيث الإيقاع الواضح، مصحوبًا بحركة ونغم موسيقيّ...[1] وغالبًا ما يترافق هذا النوع من رقص الدراويش وإيقاعَ أيّوب، وميزانه ٢/٤... الّذي يُصاحب الموسيقى الصوفيّة مثل ترديد (ألله حيّ...) وقد سُمّي الإيقاع بهذا الاسم أيضًا (إيقاع ألله حيّ) المؤلّف من "دُم" ثمّ "تَك" مكرّرة مرّتين، على غرار فعْلن الّتي تتألّف من سببين خفيفين، أيّ متحرّك ثمّ ساكن مرّتين...

أمّا لماذا لجأ في هذه المقاطع القليلة فقط إلى التفعيلة، وأفلتها في ما تبقّى من النصّ؟ فلأنّ حلقة الذكر تبدأ هنا، في ترنيمةٍ صاعدة إلى عينيها، ومنهما إلى المعشوق الإلهيّ الأعلى بحركة دائريّة تتجلّى فيها القصيدة، ويتحقّق الانخطاف والسكر. وتنشطر الذاتان حين يشطر تفعيلة فعْلن قسمين، في محاكاة لذوبان ذاته بالروح، مثل:

"عَيْناكِ كِياني

روحٌ تَنْبَتُّ بِقَلْبي لِيَصيرَ أَثيرا..."

---

[1] عبد الرحمن الوجي، **الإيقاع في الشعر العربيّ**، دمشق: دار الحصاد، ط١، ١٩٨٩، ص ٣٦

هنا، تحوّل الإيقاع في هذه القصيدة إلى لغة أخرى تواكب لغة المضمون وتدفع بها إلى انحرافاتٍ دلاليّة مختلفة.

هكذا، تسعى النفس الشاعرة عبر نغمها إلى الفِكاك من إسارها والانطلاق إلى فضاءٍ من الحلم الملتهب. فالطيران شعور ينقل الشاعر من حالة أرضيّة إلى عالم أبديّ عبّر عنه في نهاية هذا الفصل الموقَّع موسيقيًّا فيقول:

"عَيْناكِ لَهيبُ الخَلْقِ

يُكَوِّنُ في الدُنْيا أَبَدًا

تَنْشَدُّ إِلَيْهِ الرَعَشاتُ الأَرْضِيَّهْ...

عَيْناكِ كِياني

روحٌ تَنْبَثُّ بِقَلْبي

لِيَطيرَ إِلى دارِ الأَبَدِيَّهْ..."[١]

١. ديزيره سقّال، **أبديّة**، ص

استخلاص

بعد قراءة سريعة لهذه القصيدة، وبعد تسليط الضوء على أبرز الملامح الصوفيّة والفلسفيّة، وبعد رصد تعدّديّة القصيدة نحو اللانهائيّة المطلقة، تبيّن أنّ الإشارة والرمز يحيدان بالألفاظ لترتاد المجهول أي العالم الخفيّ، الآخذَ بالتسامي، فتدخل معه اللغة عوالم من الرهبة الوجوديّة. لذا، يمكننا القول إنّ هذا الإشعاع المتعدّد ولّد شعريّة خاصّة تميّزت بالرؤيا، انطلاقًا من الحلم اللاواعي إلى الـ "ما فوق عقليّ" غير المتناهي.

إنّه نصّ السَفرة، من العالم المرئيّ الخارجيّ إلى العالم الجَوّانيّ حيث الميكروكوسم أو الكون الرحب داخل النفس العميقة، وهناك في ذلك الفضاء يتحقّق الخلق الشعريّ الجديد.

مراجع الدراسة ومصادرها

١ – المصادر:

- **الكتاب المقدّس: العهد القديم**، منشورات دار المشرق، بيروت، ط٤، ١٩٨٨

- **الكتاب المقدّس: العهد الجديد**، منشورات دار المشرق، بيروت، ط٤، ١٩٨٨

- **القرآن الكريم**: مؤسّسة الحلبي، طُبع بتصريح من مشيخة الأزهر الشَّريف، ومراقبة البحوث والثّقافة الإسلاميّة، ١٩٦٩

- ابن منظور: **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٧
- سقّال، ديزيره: **أبديّة**، ٢٠٢٢

٢ – المراجع:

– أبو ديب، كمال: **في الشعريّة**، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت، ط١، ١٩٨٧

– أدونيس (عليّ أحمد سعيد): **مقدّمة للشّعر العربيّ**، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٧٩

– إلياد، مرسيا: **أسطورة العَود الأبديّ**، ترجمة نهاد خيّاطة، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط١، ١٩٨٧

– أمين، عثمان: **الفلسفة الرواقيّة**، مكتبة الجانحي، القاهرة، ١٩٤٥

– جلولي، فاطمة: **اليودايمونيا بين الماضي والحاضر**، مكتبة النور للنشر الإلكترونيّ، سيدي بلعباس (الجزائر)، ٢٠٢٢

– حسّان، عبد الحكيم: **التصوّف في الشعر العربيّ**، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، ١٩٥٤

– عبد الرحمن العوادي، **الإيقاع في الشعر العربي**، دمشق: دار الحصاد، ط١، ١٩٨٩

– العوادي، عدنان حسين: **الشعر الصوفيّ** (من أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي)، دار الرشيد للنشر دار الإبداع في المكتبة الوطنيّة، بغداد، ١٩٧٩

– منصور، ابراهيم محمّد: **الشعر والتصوّف** (الأثر الصوفيّ في الشعر العربيّ المعاصر)، دار الأمين للنشر والتوزيع، لا تاريخ

٣ – الكتب المعرّبة:

– ملتون، جون: **الفردوس المفقود**، ترجمة حنّا عبّود، منشورات الهيئة العامّة السوريّة للكتاب، دمشق، ٢٠١١

الكتب الرقميّة:

- لا مؤلف: **موسوعة ستانفورد للفلسفة**، ترجمة فراس حمدان، نسخة إلكترونيّة

محتويات الكتاب



إنّ الـ "أنتِ" أو ما يُظَنُّ أَنّها امْرَأةٌ، إن هي إلّا الذات الإلهيّة بكلّ تجلّياتها. الشاعر لا يبحث عن إطار محدود يسجن فيه رؤياه، بل يخترق جسد المرأة وأرضيّة الحبّ الإنسانيّ إلى النور الأعلى بحثًا عن المعرفة والتصفّي، فقد "مثّلتِ المرأة رمزًا مهمًّا، إن لم يكن أهمّ رمز، في الشعر الصوفيّ على الإطلاق، ذلك أنّ المرأة في الغزل الصوفيّ والحبّ الإلهيّ هي رمز الذات الإلهيّة، وقضيّة الحبّ الإلهيّ..."